

Karol Samsel: Nasze komentarze o dwudziestoleciu uwięzione są w kapsule fikcji

Rok 2000 był w pewnym sensie rokiem zerowym, tak jak rok 1930 był nowym początkiem dwudziestolecia międzywojennego. Obie te daty spadły na kulturę i literaturę niespodziewanie; to była nagła, istotna i może nawet metafizyczna cezura – mówi dr Karol Samsel w rozmowie z Jakubem Pydą w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Podwójne oblicze Warszawy”

Jakub Pyda (Teologia Polityczna): Rozmawiamy w kwietniu. W polskiej wyobraźni to miesiąc kryjący wiele kart historii, w tym także ciemnych kart ostatniego stulecia. Czy współczesna literatura je odkrywa?

Dr Karol Samsel (literaturoznawca, filozof, krytyk literacki):

Myślę, że w okresie „pełnej dwudziestolatki”, to znaczy w latach 1989–2009, przeżywaliśmy coś w rodzaju niespełnionych snów o dwudziestoleciu międzywojennym. Pojawiały się wtedy liczne głosy skłonne traktować współczesnych jako wtórne, widmowe odbicie pokolenia „właściwego” dwudziestolecia. Porównywano nowe i stare formacje pokoleniowe: my i oni; Okrągły Stół i traktat wersalski. Nowy ład, dwie wizje Polski, polskie „albo-albo” – albo wieloetniczna, albo jednoetniczna; Polska piastowska albo Polski jagiellońska. Literatura odzwierciedlała to wszystko, także pozostając niejednolita. Zbigniew Herbert, pisząc *Elegię na odejście* i *Rovigo*, w pełni uzmysławiał sobie,

że spójny, zharmonizowany ze sobą wielkim kosztem twórczej energii zbiór imperatywów, ten, który stworzył w swoich poprzednich tomikach, z dnia na dzień traci prawo bycia. Marcin Świetlicki w wierszu *Do Jana Polkowskiego* dawał wyraźnie do zrozumienia, że odrzuca kamień węgielny dziedzictwa ojców i proponuje odwrócone, społeczne zmartwychwstanie. Herbert był całkowicie świadomy tego, że pieczołowicie wypracowany przez niego literacki system etyczny po roku 1989 nie skutkuje, że swoją siłę rezonowania wytraca w nieokreślonym wewnętrznym impeccie. Nie można o tym zapominać. Tym bardziej, że to, co dziś w twórczości Herberta może fascynować najbardziej, przypada na czas tego „paroksyzmu” – między *Elegią na odejście* a *Epilogiem burzy*.

Herbert już wtedy reprezentował pokolenie odchodzących mistrzów. Urodził się przecież w pierwszej połowie dwudziestolecia międzywojennego. Może przeczuwał, że epoka, która go zrodziła i w której dojrzał, przynależy już do przeszłości?

*Kiedy spojrzymy na nowe i
stare dwudziestolecie,
widzimy, jak podobne okazały
się sekwencje literackich i
społecznych zachowań*

Owszem, z pewnością miał poczucie, że jest tą częścią polskiej świadomości, która staje się po 1989 roku przestrzenią anachronicznej

nowoczesności. Herbert przeczuwał, że nadchodzi czas małych ojczyzn – czas Pawła Huellego i jego *Weisera Dawidka*, Stefana Chwina i *Hanemanna*, Olgi Tokarczuk i *Prawieku i innych czasów*. Rozumiał co więcej, że w historii literatury nadchodzi moment awansu powieści,

które zadawać będą pytania bezpośrednio (być może brutalnie) prowadzące do moralnych transgresji. Co symptomatyczne, odrodził się wtedy Joseph Conrad jako patron literatury angażującej się, chociaż niezaangażowanej. Twórcy śnili o dwudziestolecu, pragnęli uprawiać własną odyseję moralną. Kto wie, być może na swój sposób było to ciekawsze, niż odyseja moralna lat dwudziestych XX wieku – spod znaku znakomitego skądinąd *Generała Barcza* Juliusza Kadena-Bandrowskiego czy niepokojącego, sprawnie napisanego *Romansu Teresy Hennert* Zofii Nałkowskiej. Rozpoczęto wówczas na nowo poszukiwania w dziedzinie moralności. O tym właśnie możemy mówić w kontekście lat dziewięćdziesiątych.

Przekroczmy zatem barierę millenium. Co dzieje się po roku 2000?

Rok 2000 był w pewnym sensie rokiem zerowym, tak jak rok 1930 był nowym początkiem dwudziestolecia międzywojennego. Obie te daty spadły na kulturę i literaturę niespodziewanie; to była nagła, istotna i może nawet metafizyczna cezura. Kiedy spojrzymy na nowe i stare dwudziestolecie, widzimy, jak podobne okazały się sekwencje literackich i społecznych zachowań. Współczesna literatura zaczyna podążać tropem dawnego dwudziestolecia: w poezji, krytyce i środowiskach ideowych zabierają głos apokaliptycy, ożywają nagle dawne prądy późnego modernizmu, inspiracją na nowo staje się Bruno Schulz, szczególnie jako autor *Sklepów cynamonowych*. Może warto wspomnieć przy okazji naszej rozmowy, że w ostatnich latach coraz chętniej do niego się odwołujemy. Myślę w szczególności o przypadku *Morfiny* Szczepana Twardocha. Często mówi się, że kobiety w tej powieści to właśnie fantazmaty z dawnych opowiadań Schulza. Z jednej strony bowiem to kobiety przewodniczki, z drugiej zaś – wampy,

sukkuby, perwersyjnie dominujące nad mężczyznami; kobiety rodem z Schulzowskich fantazji. Ale to nie jeszcze nie wszystko... Kiedy ja sam, na własną rękę czytam Twardocha, mam równie silne poczucie, że powrócił Gombrowiczowski *Ślub* i *Trans-Atlantyk*. Zwłaszcza konserwatywne środowisko w *Morfynie* zgromadzone wokół żony i dzieci Konstantego Willemanna, Heleny i jej rodziny to parafraza pseudosarmackiego środowiska emigracyjnego *Trans-Atlantyku*. Konstanty Willemann z kolei – główny bohater *Morfiny* i skomplikowany protagonista – to idealny bohater Gombrowiczowskiej synczyzny. Można by wręcz powiedzieć: synczyzny *Konrad Wallenrod*. W ten sposób powracamy do kanonów tamtej literatury... *Morfina* mieści w sobie szeroki zakres współodczuwania zmysłowego, intelektualnego i metafizycznego z dwudziestowieciem; widać w niej ślady zarówno *Sklepów cynamonowych*, jak i *Ferdydurke*. Może warto spojrzeć na współczesną literaturę w ten sposób?

Przypadek Szczepana Twardocha jest w tym kontekście znaczący i charakterystyczny. Konsekwentnie podejmowana przez niego dyskusja z historią, prowokuje, aby zapytać o strategię literackiego dialogowania z dziejami. Wydaje się, że zarówno w *Morfynie*, *Drachu*, jak wydanym w 2016 roku *Królu*, Twardoch próbuje oswoić historię, sięgając po fetysz. Przemieniona zostaje materia – samochody są czerwone, jak wozy straży ogniowej, a buteleczka morfiny jest idealnie kształtna. Jednocześnie tej schulzowskiej „mityzacji rzeczywistości” towarzyszy naturalizm, czy wręcz brutalizm. Czemu służy tego rodzaju osvajanie historii?

W pierwszej kolejności warto wskazać na jakiś rodzaj przemocy terapeutycznej, która za sprawą *Morfiny*, *Dracha* czy *Króla* wkracza hurmem do polskiej literatury. Poza tym – jak zostało już powiedziane

– wielką rolę w prozie Twardocha odgrywa także fetyszyzacja w funkcjach proklamowanej dawniej przez Schulza „mityzacji rzeczywistości”. Podlegają jej rozmaite przedmioty świata przedstawionego – zarówno samochód, jak i buteleczka morfiny. Powiedzmy więcej: może to nie tylko fetyszyzacja? Może trzeba już mówić o „rytualizacji” albo „bestializacji” tego świata? Dionizyjskie orgie kozła, w których uczestniczy Iga z *Morfiny*; pełen tantryzmu narkotyczny rytuał Willemanna – wszystko to sprawia, że może wcale nie chodzić o „słabszą” przemoc terapeutyczną, lecz już o „mocniejszą” – Girardowską przemoc symboliczną. Czyżby literatura używała więc dwudziestolecia jako kozła ofiarnego, który pozwala na nowo nakreślić jej własną tożsamość? Jak ofiara Hioba pozwala zrozumieć posłannictwo Chrystusa, tak ofiara z dwudziestolecia międzywojennego służy dziś literaturze zwanego drugiego dwudziestolecia i literaturze po drugim dwudziestoleciu w odnajdowaniu dróg do własnej samoidentyfikacji.

Idąc tropem rozpoznania René Girarda, moglibyśmy zapytać: czy mamy do czynienia z przemocą terapeutyczną, czy może właśnie symboliczną? Jak na ten dylemat odpowiada literatura?

*Uderzające jest to, że sam
Twardoch przyznaje się do
powinowactw z Josephem
Conradem*

Oto pytanie warte
rozstrzygnięcia
szczególnie dzisiaj.
Możemy też zapytać
inaczej: jakim
bożkom służy
Szczepan Twardoch?

Uderzające jest to, że on sam przyznaje się do powinowactw z Josephem Conradem. Kiedy bowiem mówi o swoim śląskim

pochodzeniu, swojej śląskiej tożsamości, a zarazem zastrzega, że pozostaje przy tym polskim pisarzem, przywołuje przykład Conrada jako *homo duplex* – człowieka podwójnego, pękniętego, Polaka-Anglika. Gdy w tym świetle przyjrzymy się *Morfinie*, nagle dostrzegamy, że istnieją dość swobodne, acz niezwykle znaczące paralele między powieścią Twardocha a „najbardziej ryzykownymi” opowiadaniem Conrada, z różnych powodów kontrowersyjnymi. Autor *Jądra ciemności* stawia w nich bowiem bohatera w granicznych sytuacjach moralnych, które sprawiają, że etos honoru, obowiązku i powinności nie przylega do postaci w tym stopniu, jak skłonni bylibyśmy sądzić. Chciałbym tu podkreślić dość osobliwy przypadek takich postaci, jak Legatt z *Tajemnego współnika*, czy tytułowy bohater z opowiadania *Falk*. Falk jest duńskim kapitanem statku Borgmester Dahl, który, by przeżyć dryf na oceanie (statek ulega awarii), zmuszony jest pożreć ciała wszystkich martwych członków swojej załogi. Ostatecznie tylko on przeżywa piekło wegetacji na środku niczego. Po latach Falk-kanibal zdradza swoją opowieść małżeństwu Hermannów, ponieważ aspiruje do ręki bratanicy Hermanna – Leny. Ostatecznie ją otrzymuje. Musimy przyznać, że jest to nagroda w świecie Conradowskich imponderabiliów i pryncypiów niesamowita, zupełnie niespotykana. Kanibal i duński kapitan otrzymuje rękę dziewczyny, która nie odzywa się w żadnym momencie akcji, a jednak w momencie jej rozwiązania – podejmuje decyzję Falkowi sprzyjającą. Kanibalizm to więc u Conrada klasyczna sytuacja graniczna, nie inna niż pozostałe, z pewnością nie tabuizowana. Jako taka może interesować pisarza w konkretnych sytuacjach egzystencjalnych bohaterów jego utworów, w tym szalenie ciekawej sytuacji bezsilności Falka. To część bowiem Falka granicznej i tragicznej codzienności na morzu. Aż tyle i tylko tyle. Część nieznającej skrupułów, a mającej prawo bytu i prawo sankcji – etyki bezwzględnej walki o własne życie.

Co historia Conradowskiego bohatera mówi nam o kondycji współczesnego bohatera literackiego?

Zwróćmy uwagę na następującą paralelę. Falka – tego prostoliniowego i „samozachowawczego” bohatera – narrator Conradowski nazywa centaurem. To, jak wiemy, z jednej strony postać cudowna i magiczna. Z drugiej zaś strony centaur to pół-człowiek, pół-koń. Dokładnie w ten sposób Konstanty Willemann określa samego siebie na kartach *Morfiny*. Jest pół-mężczyzną, pół-mężem, pół-kochankiem, pół-konspiratorem, pół-żołnierzem, pół-Polakiem. To deklaracja bardzo dla Willemanna charakterystyczna. A może nie tylko dla Willemanna? Warto przyrzeć się pod takim kątem naszej obecnej sytuacji. Owa połowiczność – połowiczna twórcza niepełność, będąca znakiem życia, życiowej energii – która sprawia, że możemy Willemanna utożsamić z Falkiem, może być egzaminem dla dzisiejszej literatury. Owo pęknięcie, obecne wyraźnie w sytuacji Conradowskiej, ewidentnie udzieliło się światu Twardocha i prawdopodobnie nie jest obecne jedynie w *Morfynie*. Cóż, w tej twórczości kryje się z pewnością o wiele więcej, niż moglibyśmy na pierwszy rzut oka podejrzewać. Głębię relacji między (choćby) *Morfina* a arcydziełami literatury światowej, takimi jak *Falk* czy *Jądro ciemności* zdradza ta, wspomniana już przeze mnie, nieoczekiwana konfesja pisarza. Autor przyznaje, że w kwestii swojej przynależności narodowej identyfikuje się z przypadkiem Josepha Conrada.

A jaka jest Warszawa w świecie Twardocha? Jak wiele twarzy skrywa stolica w tym literackim obrazie?

Warszawa w *Morfynie* to Warszawa wielu kultur, wielu społeczności. Może z perspektywy relacji polsko-żydowskich najistotniejszą postacią jest Salome, o której jeszcze nie mówiliśmy. Pół-krwi Żydówka, pół-krwi Rosjanka, kochanka Konstantego przez niego maltretowana, a zarazem ubóstwiana jako przedmiot niespełnionych, masochistycznych żądań. Tym także jest Warszawa. Warszawa Twardocha jest Salome z *Morfiny*, a więc stanowi wcieloną, upostaciowaną perwersję. Reprezentuje zakłętę w roku 1939 siły chtoniczne miasta. Jest centaurem. Ma wiele w sobie z Conradowskiego Falka, bo wiele ma w sobie z Konstantego Willemanna. Jeżeli zaś Warszawa jest dominą lub też kanibalem, w sposób szczególnie ironiczny należy odczytać obecność w niej w ostatnich dniach września 1939 roku wciąż nienaruszonego, jakby nieśmiertelnego towarzystwa stolikowego z „Ziemiańskiej”, któremu przewodniczy Jarosław Iwaszkiewicz. Literaci kapitulującej Warszawy to bowiem zapewne nikt więcej poza ofiarami dominy, nikt poza niewolnikami obumierającej energii miasta, wegetującymi w cieniu jej niegdyś niespożytej siły życiowej.

Obraz przedwojennej Warszawy, a także obecne w naszej rozmowie porównanie nowego i starego dwudziestolecia dopełnia istotny kontekst społeczny. Polska przedwojenna to kraj, w którym – jak podają statystyki – Polacy stanowili 60% całego społeczeństwa. Pozostałą część ówczesnej wspólnoty politycznej tworzyli Żydzi, Białorusini, Rusini, Ukraińcy. Dziś z kolei model społeczeństwa jest homogeniczny, niemal jednolity. Jak to przesunięcie wpłynęło na obraz literatury?

*Baśń o wielonarodowej Polsce
dwudziestolecia może być
zapośredniczona przez
wszystkie dostępne media. Ta
sama fabuła, ta sama narracja
wielonarodowa może być
zrealizowana jako krwawa
baśń, jako parabola
filozoficzna, jako kryminał*

Bardzo trudno
odpowiedzieć na
tego rodzaju pytania
bez poczynionej
uprzednio refleksji.
Może cechą
literackiego
społeczeństwa
homogenicznego jest
powrót do marzeń o
formule pojemnej,
mówiąc dawnym
językiem: powrót do

marzeń o epopei, poematach, cyklach. Sprzyja temu w końcu unifikacja języków literackich i jedność światoodczucia. Imaginaria, którymi dysponujemy, nie wymagają uzgodnienia w tym stopniu, jak imaginaria dawne stanowiące wręcz pochodną biologicznej różnorodności dawniej uprawianego pisarstwa (a to polsko-ukraińskiego, a to uprawianego w jidysz, etc.). Jeszcze jedna istotna kwestia: pisarstwo homogeniczne, poza tym, że zdaje mi się pisarstwem pojemnym, może być w równym stopniu odważne i rewizyjne, dyskusyjne i rozrachunkowe, jak pisarstwo heterogeniczne (pisarstwo, dajmy na to, przedwojennej Warszawy).

W dwudziestoleciu międzywojennym relacje polsko-żydowskie w naturalny sposób mogły stać literackim tematem w postaci felietonu czy powieściowego komentarza politycznego. Po roku 1989 za sprawą twórczości choćby Stefana Chwina czy Pawła Huellego relacje te wyrażane są w języku przypowieści lub mitu. Czy w ten sposób wkraczamy w świat symbolu?

Trochę wkraczamy w świat symbolu, a trochę wracamy do Girarda. Nieważne jest jednak, czy przyjmiemy metodę Girardowską, czy może sięgniemy po warsztat innego filozofa rewizji, zadośćuczynienia, winy i kary. Najistotniejszą kwestią jest to, że wielonarodowość jako temat publicystyki literackiej przekształcił się, a może raczej przedzierzgnął się w temat literatury fikcjonalnej. Propozycja Chwina, Huellego czy Tokarczuk przypomina nam, że ten rodzaj literatury fikcjonalnej ma charakter wieloaspektowy, wielogatunkowy, czy wręcz amorficzny. Jesteśmy w kapsule fikcji. Baśń o wielonarodowej Polsce dwudziestolecia może być zapośredniczona przez wszystkie dostępne media. Ta sama fabuła, ta sama narracja wielonarodowa może być zrealizowana jako krwawa baśń, jako parabola filozoficzna, jako kryminał (przypadek Marka Krajewskiego czy Zygmunta Miłoszewskiego). Gatunek nie odgrywa tu istotnej roli. Żyjemy przecież w świecie, w którym na skutek afazji, stłumienia głosu krytyki akademickiej zatarły się granice między literaturą popularną a wysoką. W ten sposób – wraz ze zlewającymi się w jedno niskimi i wysokimi obiegami języka pisanego – zlewają się w siebie dorzecza baśni, parabol i kryminału. Ten – zaryzykujemy myślową hiperbolę – jest kodowany naraz, we wszystkich światach i wszystkich kręgach tekstowych. Tego zaś międzywojnie nie miało.

Czego zaś my, współcześni nie mamy?

Z pewnością specyficznie pojętej dwudziestoletnią wrażliwością kategorii literackiego snobizmu. To była cecha, którą dawna kultura literacka mogła wytworzyć własnymi siłami. My zaś nie możemy się „snobizować” w duchu tak przyjętego modernistycznego rozumienia snobizmu, ponieważ zbyt intensywnie i konsekwentnie prowadzimy

*Odwieczny dramat polski,
kompleks i problem – odyseja
ku współbyciu razem nie jest
de facto jest możliwa (nigdy
nie była?) i z tej
niemożliwości, z tej szczeliny
rodzi się polska literatura*

mniej lub bardziej
fatalny romans z
popkulturą. Gatunki
obiegu niskiego i
wysokiego
współtworzą już w
sposób
nieodwracalny naszą
opowieść. Nawet
więc gdyby dziś
powstał felieton o
jagiellońskiej

wielonarodowej Polsce, nie uwierzyłbym, że jest afikcjonalny. Byłby częścią narracji. Tym się różni nasze dwudziestolecie od tamtego. Przeżyliśmy kryzys form niefikcjonalnych (tak zwanych tekstów *non-fiction*). Nie wierzymy w istnienie tekstów półfikcjonalnych, więc wszystko zlało się w jednym wielkim basenie fikcjonalności. A to ma rozmaite reperkusje także w perspektywie odbioru, również na rynku czytelniczym. Książka nie oddziałuje na rzeczywistość. Nie istnieje felieton, którego nie odbieralibyśmy jako literaturę. Każdy felieton czy artykuł owocuje wirtualnym odbiorem społecznym, takim jakim są komentarze na przykład w *social media*. Tworzą się zamknięte, wyspowe kręgi recepcji konkretnych narracji, w których deklaruje się bądź afikcjonalny pogląd na tekst, bądź też pogląd postfikcjonalny. W świecie ponad narracjami, nie zaś w ich obrębie, waży się decyzja o tym, jaka jest Polska – piastowska czy jagiellońska – i jaki jest świat – jednoznaczny czy wieloznaczny, uniwersalny czy globalny. Powtórzę więc: jesteśmy uwięzieni w kapsule fikcji. I status uwięzienia dotyczy także naszych komentarzy o dwudziestoleciu, wiąże się bezpośrednio z ich kształtem i wymową.

To, co w naszym oglądzie rzeczywistości, w tym także oglądzie Warszawy przed rokiem 1939 i całej przedwojennej Polski, zmienia perspektywa narracyjna, wydaje się niezwykle ważne. Czy wobec tego można by zbudować opozycję między narracją a byciem? Może jest tak, że w czasach dwudziestolecia można było mówić o współbyciu pokoleń, grup etnicznych i wyznaniowych. O przebywaniu w jednej kulturze, w podobnych prądach intelektualnych i społecznych, kulturowych. Obecnie zaś w próbie zrozumienia tych relacji koniecznie musi pośredniczyć dyskurs, narracja. Czy taka interpretacja jest zasadna, czy może stanowi myślową pułapkę, w którą możemy wpaść?

Na pewno trzeba tu mówić o złotym środku, o jego palącej potrzebie, może nawet – obecności. Zawsze będziemy pozostawać między współbyciem a współnarracją. Dziś to bycie zostało zastrzeżone licznymi wstępnymi warunkami, a autentyczna egzystencja odnalazła pole swojej realizacji w ucieczce od autentyczności. Wydaje mi się, że przypadek Szczepana Twardocha jest na tym tle szczególnie znamieny. Jego dialog z Conradem oczywiście istnieje, lecz w ścisłym kontekście powieści Twardocha nie widzimy przejścia od bycia do współbycia. To dramat uwięzionej w kapsule, pękniętej egzystencji. Bohater *Morfiny*, Konstanty Willemann nie zdobywa się na przejście od samotności do wspólnoty. Nawet Dzidzia, luksusowa agentka wywiadu, którą spotyka na swojej drodze w drugiej części powieści, pomaga jedynie w wyzwoleniu *id* Willemanna do pierwotności bycia mężczyzną. Willemann pozostaje jednak monadą. Tyle Conrad w świetle naszego pisarstwa: tak zwanego drugiego dwudziestolecia i ich „powracających fal”. My z tej Conradowskiej lekcji przejęliśmy przede wszystkim (w sposób niezwykle finezyjny, owszem) głębię bycia monadami w społeczeństwie rozbitym i podzielonym. Zabrakło nam

lekcji solidarności żywych i umarłych. Owszem, interesują nas postaci takie jak Falk i Legatt. Ale odyseja ku współbyciu razem jest cały czas zasadniczym problemem i stymulantem, tym, co pobudza polskich artystów, twórców, krytyków do twórczości. Odwieczny dramat polski, kompleks i problem – odyseja ku współbyciu razem nie jest *de facto* jest możliwa (nigdy nie była?) i z tej niemożliwości, z tej szczeliny rodzi się polska literatura. Może wyraziłem się zbyt ostro, aczkolwiek „żyjemy tak, jak śnimy – samotni”, mówił Marlow w *Jądrze ciemności*.

Z dr. Karolem Samselem rozmawiał Jakub Pyda